

EL SUEÑO DE LA REVOLUCIÓN PRODUCE MONSTRUOS. CUERPOS
EXTRA/ORDINARIOS Y APARATO BIOPOLÍTICO EN *LA SOMBRA DEL CAMINANTE*
(ENA LUCÍA PORTELA, 2001)

*The Dream of the Revolution Produces Monsters. Extra/ordinary
Bodies and the Biopolitical Apparatus in La sombra del caminante*
(Ena Lucía Portela, 2001)

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
UNIVERSITÄT ST. GALLEN
allabourdette@yahoo.com

Resumen: el siguiente ensayo reflexiona sobre la reciente irrupción de figuras teratológicas en el ámbito cultural cubano contemporáneo. Partiendo de este contexto de contigüidad entre humanos y monstruos, el texto indaga en los modos en que la novela *La sombra del caminante* (Ena Lucía Portela, 2001) pone en escena un ser monstruoso, descendiente directo del Hombre nuevo, modelo que la Revolución promulgó y fomentó. A través de su cuerpo extra/ordinario, síntoma del fracaso de un amplio proyecto de educación, disciplina físico-sexual y entrenamiento militar, dicho monstruo impugna algunas de las instancias regulatorias de este proyecto (la clínica, la didáctica, la sexualidad). Esta novela es además paradigmática de un giro en las prácticas culturales de los noventa: de un relato político (cuestiones de ideología y sujeción), a una narrativa de lo (bio)político, centradas en los mecanismos de control y disciplinamiento de cuerpos y relaciones entre cuerpos.

Palabras clave: literatura cubana, narrativas de lo biopolítico, cuerpos extra/ordinarios, teratología, hombre nuevo

Abstract: this essay reflects on the recent emergence of monstrous figures in contemporary Cuban culture. A case in point is the novel *La sombra del caminante* (Ena Lucía Portela), which stages a monstrous being, a direct descendant of the *Hombre nuevo*, the model that the socialist revolution wanted to forge. This extra/ordinary body, symptom of the failure of a large project in school education, physic-sexual correction and military training, impugns some of the regulatory instances (clinic, didactics and sexuality) of the socialist project. The novel is also representative of a shift in Cuban cultural practices: the passage of political to biopolitical narratives, which question and challenge the mechanisms of discipline and control exerted over bodies as well as the relations between them.

Keywords: Cuban Literature, Biopolitics, Extra/Ordinary Bodies, Teratology, Hombre Nuevo

*El alma debe disponer también de
cloacas donde verter sus basuras.
Para este fin, pueden servir muchas cosas;
personas, relaciones, clases sociales,
tal vez la patria e incluso el mundo*

El caminante y su sombra, Friedrich Nietzsche

En la aurora del nuevo milenio y en medio de la más profunda crisis de la Revolución cubana, comienza a perfilarse un panorama cultural en el que pululan monstruos¹ de cuerpos extra/ordinarios. Una revisión del acontecer cultural de dichas décadas saca a la luz la frecuencia, casi la obsesión, por poner en juego *cuerpos otros*, a/normales, incómodos, huidizos y desfigurados. Es el caso del muy discutido largometraje *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011), o de la producción audiovisual de artistas como René Francisco, Tomás Esson o Rocío García. Algo similar ocurre también con los cuerpos disidentes promulgados, desde la música, por *Krudas cubensi*, o con los cuerpos esperpénticos articulados desde las tablas por las escenificaciones de los grupos de teatro *El público* y *El siervo encantado*. Estos seres anómalos encarnaban la caída del campo socialista, la debacle del sueño cubano y el estado ruinoso de sus valores y sus calles. Pero, sobre todo, esas figuras daban cuerpo el fracaso del gran proyecto del Hombre Nuevo. La maquinaria biopolítica, de corrección y normalización, puesta en marcha a partir de los años setenta daba a luz, así, a un nuevo hombre. Pero éste no sólo rechazaba enfáticamente las mayúsculas de la criatura del socialismo cubano, sino que también rompía definitivamente con aquellas nociones de lo humano que dicho proyecto estipulaba. Éstas, al fin y al cabo, en su obsesión por generar un “hombre mejorado”, habían desencadenado una violencia y una intolerancia en abierta contradicción con el sueño socialista de un mundo más justo. La naciente narrativa teratológica, que inundaba escenarios, librerías y galerías de arte, se centraba en las formas a través de las cuales un Estado que había justificado su propia existencia por medio de políticas radicales de lo viviente daba nacimiento a *otros* cuerpos, a nuevos cuerpos —degenerados, abyectos, perversos—. Ellos eran el resultado de una retórica constrictiva y al mismo tiempo, su cancelación. Así, a través de propuestas formales que explícitamente rompían con los modos realistas

¹ Utilizo el concepto de monstruo en tanto ser cuyo *cuerpo* presenta un excesivo desvío de la norma. Al dejar de lado aquellas desviaciones correspondientes a la moral (monstruo como ser desviado éticamente), el concepto de monstruos del que parto coincide con el concepto de cuerpo extra/ordinario. Ya sea por exceso, por carencia o por una pronunciada ruptura de las proporciones, dichos cuerpos rompen lo que ha sido considerado la “integridad física” del ser humano. Encarnan lo extremo, el “punto máximo de la infracción” (Foucault, 2001) y, de ahí, una violación más o menos explícita de los límites que separan a lo humano de lo no humano. El monstruo es una figura de la corporeidad excesiva, y por tanto radicalmente presente, un cuerpo extra/ordinario en el doble sentido de la palabra: fuera del orden y fuera de lo común.

de presentación, practicados en décadas anteriores, irrumpían en el escenario cultural cubano una serie de monstruos de cuerpos extra/ordinarios, que parecían reescribir en clave (post)revolucionaria el conocido grabado de Goya y las interrogantes en él implícitas. Tales morfologías marcaban un umbral, una zona de indistinción, en la que se desvanecían el principio de corrección y la política del disciplinamiento, base de la gramática estatal de la dictadura del proletariado, que Cuba había abrazado desde los años sesenta. Asimismo, al actuar más allá de la ley, más allá de la norma, más allá de la sanación y la (re)producción del revolucionario, los monstruos (post)socialistas y sus cuerpos extra/ordinarios arremeten contra ese cuerpo pretendidamente objetivable, medible y utilizable, que había sido ininterrumpidamente sometido a los proyectos biopolíticos de la Revolución, para convertirse en cuerpos des-hechos, opacos y huidizos, en el que las clásicas nociones de figurabilidad y representabilidad quedan suspendidas. De esta suerte, las narrativas teratológicas (post)socialistas explotan al máximo esa naturaleza inasible del monstruo, esos cuerpos no-figurables y no-representables. La crisis del modelo del Hombre Nuevo es la crisis de ciertos modelos biopolíticos, pero también de ciertos modelos de representación.

En lo que sigue quisiera indagar en los modos en que *La sombra del caminante*, de Ena Lucía Portela (2001), pone en escena un cuerpo monstruoso, a través del cual se impugnan algunas de las instancias normativas básicas (la clínica, la didáctica y la sexualidad) para el proyecto biopolítico del Hombre Nuevo, conformando así una morfología extra/ordinaria, signo del fracaso de las tres grandes directivas de dicho proyecto (educación escolar, adiestramiento físico y preparación militar). Esta novela, sugiero, es además representativa de un giro acaecido a finales del siglo XX: el paso de las narrativas políticas a las narrativas de lo político, en las que se interpela y subvierte el proyecto biopolítico revolucionario por excelencia, el Hombre Nuevo.

Violencia y marginalidad

La sombra del caminante es la historia de una huida y se mueve entre dos muertes, dos grandes violencias: un homicidio (doble) al principio y un suicidio (doble) al final. En un campo de tiro en medio de la ciudad, el personaje central, Gabriela/Lorenzo, “excepcional criatura dúplex”, asesina a dos instructores y comienza una fuga que convierte al personaje en caminante, vagabundo por la ciudad devastada y laberíntica, huyendo hacia la muerte, hacia la violencia de la propia y doble muerte, con la que culmina el relato. El crimen constituye el marco narrativo dentro del cual se desarrolla la acción: al principio fue el crimen y al final también. Ambos son dobles —recaen al mismo tiempo sobre dos seres—, aunque articulados de modos distintos. El primero, explícito, ocupando las casi veinte páginas del primer capítulo; el segundo apenas sugerido en las líneas finales del relato. Pero sobre todo, los crímenes difieren en su

posición frente al sistema que indirectamente los ha promovido. El primer asesinato está inscrito en, y lleva hasta sus últimas consecuencias, el aparato biopolítico encargado de promover cuerpos como concreción de un modelo normativo del hombre revolucionario y de eliminar aquellos que se resistan. La segunda muerte, por su parte, significa la liberación final y definitiva de ese sistema, da forma a una resistencia y cancela el proyecto biopolítico a través de una violencia *otra*².

En “Crónica de la inocencia perdida”, un estudio sobre la narrativa cubana de los noventa,³ Luis Manuel García (1996) apunta el retorno de lo violento en la literatura cubana de fin de siglo, después de que por casi cuatro décadas una censura implícita lo había desalojado de la ficción revolucionaria. La violencia de aquellas primeras narraciones de la Revolución, en las cuales cristalizaban los modos en que el nuevo sistema había roto duramente con un pasado, había desaparecido del mapa literario insular, sumido en “el romanticismo épico de los sesenta, el maniqueísmo ideológico de los setenta, y los balbuceos críticos de los ochenta” (Padura, 1999: 327). Pero ahora, ya entrada la década de los noventa, esa violencia retornaba y lo hacía de la mano de los jóvenes narradores, de aquellos que habían nacido y se habían formado en plena Revolución. Baste hojear *Los últimos serán los primeros* (1993), la canónica antología de Salvador Redonet Cook, para cerciorarse de que, en efecto, la narrativa de la generación de los “novísimos” —según el ya clásico término del editor de dicha antología— rezuma atmósferas virulentas de asesinatos, violaciones y asaltos, recurriendo a historias cruentas de profanaciones de todo tipo.

La segunda novela de Ena Lucía Portela, joven autora de dicha generación, es sin duda un relato de crimen y violencia⁴: “[e]n nuestra época una historia sin violencia no es una historia” (2001: 23), afirma el narrador, apenas abierta la masacre inicial. Aquí, un grupo de estudiantes universitarios deben demostrar sus habilidades en una guerra, siempre presente y siempre pospuesta, disparando seis proyectiles mortales a un “monigote inerme y blanco fijo”, “ojo de cartón infeliz”, “cebra redonda

² Así lo entiende Ileana Álvarez al sugerir que el primer asesinato responde a la lógica inmunitaria del sistema, mientras que el segundo es un acto de voluntad, un gesto —quizá el único y a la vez el más radical— de libertad (Álvarez, 2013).

³ Para un panorama más detallado de la narrativa cubana de los noventa, remito al excelente estudio *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90* (2000) y al ensayo “La narrativa cubana de los 90” (2003), de Amir Valle.

⁴ Ya violencia y crimen habían sido motivos centrales en la novela y los cuentos anteriores de Portela. En *Pájaro: pincel y tinta china* la violencia aparecía en íntima relación con el tedio y el placer, dinámicas que marcaban la relación entre los personajes principales: Fabián, Camila, Bibiana y Emilio U (que reaparecerá en *La sombra...*). Asimismo, buena parte de sus cuentos —“Huracán”, “Una extraña entre las piedras”, “Todas las palabras”, “Últimas conquistas de la catapulta fría”, “La urna y el nombre (un cuento jovial)”, “Voces de muerte sonaron” o “El viejo, el asesino y yo”— gira alrededor de los modos de violencia generados por relaciones de poder. Incluso su novela *Cien botellas en una pared*, catalogada por algunos como novela policíaca (López, 2010; Moulin Civil, 2007), vuelve al asesinato y lo ubica en el centro del relato.

con cuatro círculos más pequeños alrededor” (Portela, 2001: 12). A diferencia de sus congéneres, Gabriela/Lorenzo, estudiante de matemáticas en la Universidad de La Habana, realiza un tiro impecable. Su pulso seguro y certero perfora limpiamente la diana, lo que lo convertiría en logrado ejemplar del proyecto revolucionario de que, según el lema oficial, “todo cubano debe saber tirar y tirar bien”. Sería, sí, un ejemplo modélico del cariz belicista del Hombre Nuevo, de ese poder —presuntamente compartido— en la eliminación de la vida de lo indeseado, de lo amenazante. Sin embargo, unos minutos más tarde hará uso de su poder de selección de lo viviente para, cambiando de objetivo, ametrallar a aquellos que sostienen ese mismo proyecto. Con idéntica precisión Gabriela/Lorenzo dispara no ya al abstracto e incorpóreo enemigo de papel, sino a los cuerpos reales de los instructores de tiro, aquellos que garantizan el funcionamiento del aparato estatal dirigido a hacer de todo ciudadano un soldado. La/el protagonista hace su aparición como figura modélica de ese proyecto, pero al mismo tiempo constituye su excepción estruendosa —también por el tiroteo—: “es diferente” (25).

Nótese que no es tanto —o solamente— el sangriento asesinato, y el placer que el asesino experimenta durante el acto de matar, lo que ha generado —y ha sido generador de— violencia. Igualmente relevante es la alusión al vasto escenario bélico en el que la juventud venía participando en el marco del internacionalismo proletario —sobre todo a raíz de la guerra de Angola—. Ambas violencias, imbricadas en el texto y mutuamente reforzadas, llaman la atención sobre aquellas violencias inherentes a una sociedad que se sustenta en un discurso de la amenaza y la defensa, al tiempo que apuntan al aparato biopolítico que bajo la rúbrica de Hombre Nuevo quiso dar nacimiento a un ser abnegado y al mismo tiempo pacífico, pero a partir de una lógica inmunitaria generadora en sí misma de violencias (volveré a ello más adelante).

También característico de la generación de “los novísimos” es el trabajo con lo marginal, a través de lo cual se da cuenta del fracaso definitivo del proyecto didáctico y formador de la sociedad socialista, puesto en función de un mundo —¿un hombre?, ¿un cuerpo?— mejor. De esta suerte, un nuevo personaje hace su entrada definitivamente en la literatura cubana. Se trata de un héroe o heroína joven, de cuerpo extra/ordinario, que expone abiertamente su posición exterior y contestataria frente al sistema normado y normativo del Estado. Hombres de compostura andrógina, de pelo largo —valga recordar que esto era considerado síntoma de la alienación juvenil capitalista y estuvo literalmente prohibido durante varias décadas—, de ropas ajustadas y mirada alucinada, adictos a los psicofármacos y amantes del rock más duro. Frente a las reglamentaciones omnipresentes, frente a las normas de control y gestión de los cuerpos y sus relaciones, estas figuras aparecen como una falla en el sistema, como falta o excepción de la ley, como apertura violenta de un sistema obstinadamente cerrado.

El término *friki* (*freak*), usado —también por los propios narradores— para denominar a esta narrativa, que pone en escena una juventud desentendida del proyecto de disciplinamiento y adoctrinamiento del Estado, resulta doblemente revelador. Nombra, por un lado, aquello que se sitúa más allá de ese poder —de ese biopoder— que administra las formas de lo viviente y las formas de sociabilidad, y al mismo tiempo potencia nuevos agenciamientos, nuevos modos de vida más allá o en contra del sistema. Por otra parte, los jóvenes narradores toman del *freak* su régimen de visibilidad: como si se tratara de un *freakshow*, se hacen ver y explotan su diferencia. Y en esa exhibición, en ese convertirse en objeto monstruoso de fascinación, está también una reorganización del régimen escópico del Estado. Mientras éste, en su poder de gestión sobre lo visible y lo deseable visualmente, imponía al Hombre Nuevo como centro de atención, los frikis desviaban la atención hacia su ser des-generado e impugnaban esas gramáticas de la mirada.

Modalizaciones y modulaciones de lo político

Otro de los rasgos que la crítica literaria ha visto en la narrativa cubana de los noventa es la vehemencia —Margarita Mateo hablaría incluso de “violencia” (Mateo, 2002)— con la que se rompe el horizonte de expectativa del lector a través de una escritura abigarrada, rebosante de alusiones y citas, laberíntica y declaradamente ambigua, que constantemente acude y reordena las estéticas y los discursos políticos al uso. *La sombra...* es sin duda un ejemplo de estas puestas en crisis de un modelo de representación que, a partir de un pacto mimético, pretendía ser testimonio de la realidad. Primero, a través del recurso constante a la intertextualidad y a la intermedialidad, y luego, en el uso particular de la voz narrativa, la novela de Portela va despedazando la historia que construye, articulando desde una cierta modulación de lo político la imposibilidad de figurar sus monstruos, la dificultad de aprehenderlos narrativamente.

Un discurso marcadamente intertextual lanza al texto en todas direcciones, configurando un dilatado universo que abarca desde la Antigüedad hasta la era pop, desde la propaganda política revolucionaria hasta la tradición del cómic socialista, desde la literatura canónica (Nietzsche, Camus, Kafka, Dante, etc.) hasta la telenovela, desde el cine de autor hasta el cine *snuff*. Nada parece escapar a la fuerza centrípeta de esta escritura transmedial y paródica: el cine, la televisión, “radio bamba”, el periódico. Pero sobre todo el cine: recurrente en el texto como espacio semipúblico donde aparecen y desaparecen personajes y sucesos de la historia. El cine es también un recurso destinado a caracterizar a los personajes —quién conoce qué del cine y cómo lo valora—, y a través de él se despliega una escritura cinematográfica con su insistencia en la

mirada, las focalizaciones, el ritmo, el cambio de perspectiva y un constante gusto por los detalles.⁵

Por otra parte, *La sombra...* pone en juego un uso particular de la voz narrativa. De su verbo omnipresente, que apenas cede la palabra a sus personajes, va derivándose todo el relato. Pero ese narrador, que ostenta el poder de dar y sobre todo de quitar la palabra, es un narrador delirante e inestable, que se mueve de posición y de perspectiva ininterrumpidamente. Testigo, comentarista, juez, actor, espectador... la versatilidad del narrador no tiene límites. A veces, cercano hasta la indistinción a la figura protagónica; otras, como parabases marcadas en cursiva en el texto, corrigiendo o completando parlamentos de los personajes, reaccionando ante sus actos y valorándolos, haciendo apartes como si de un retablo se tratara. Es manifiesto el deleite en la frase aproximativa y entrecortada, cuyos meandros van perfilando un suceso o esbozando una idea. Asimismo, las intromisiones del narrador articulan un desdoblamiento en varios planos de (meta)ficción. El “Cómo me gusta esa palabra”, por ejemplo, con el que el narrador concluye una y otra vez sus comentarios sobre lo que ocurre dentro de la diégesis, no sólo aporta cierta maliciosidad a su visión, sino que también hace visible un yo que mira, un yo que se articula desde un lugar determinado y a través de ciertos modos particulares de enunciación.

Una de las consecuencias de este persistente recurso a la metaficción es la conciencia de un proceso de mediación, del proceso de narrativización de los hechos. Problemática que el relato introduce como parte de una amplia reflexión sobre los medios en general, y en particular sobre los medios y las mediaciones dentro de un sistema autárquico.

Con un desparpajo que linda con el cinismo, el narrador retoma, retuerce, carnavaliza, desvía, vacía... todo lo que es retomable, retorcible, carnavalizable, desviable, vaciable. Y para ello acude por igual a la alta cultura como a la cultura popular, a la contracultura como a la cultura oficial socialista, dando saltos dentro de un mismo pasaje, o incluso dentro de una misma frase. De este modo la violencia de lo contado aparece siempre permeada por un giro cómico, irreverente. La misma autora declara que su objetivo es “erizar y divertir”, o sea, hacer uso de un humor que lleve hacia otro lugar, hacia un espacio cargado de significaciones, de imputaciones y signos de interrogación: “Me gusta que los lectores se rían con lo que escribo, de ser posible a carcajadas, y que de súbito peguen un

⁵ En una entrevista Ena Lucía Portela anota la importancia del cine en su segunda novela: “En *La sombra...* el cine es una presencia constante: los personajes frecuentan salas de proyección y allí se ocultan, se persiguen unos a otros, se asustan, se ríen, recuerdan épocas mejores o peores, se masturban, conversan, aúllan, hacen el amor, se manifiestan en contra del gobierno y a veces, incluso, ven la película. Pese a sus múltiples actividades, conocen bastante bien el ciclo de ‘los cien mejores filmes de todos los tiempos’ —para sus andanzas prefieren la cinemateca—. Ellos ‘piensan’ el cine: las secuencias que los han impactado al extremo de convertirse en parte de su experiencia vital, sus muy particulares juicios críticos, las extrañas reacciones del público sumergido en la oscuridad...” (Portela en Ruffinelli, 2008: 11).

brinco, vuelvan atrás y se pregunten ¿De qué coño me estoy riendo?” (Portela en López, 2009: 56).

El humor desenfrenado de los textos de Portela ha sido interpretado como un reflejo de la despolitización de la sociedad cubana de finales de siglo,⁶ tras la atronadora caída del universo socialista y la entrada del país en una de sus mayores crisis sociales y económicas. Tales interpretaciones, sugiero, se limitan a unas estrechas nociones de lo político.⁷ *La sombra del caminante* convierte en un cuerpo profundamente político esa morfología alrededor de la cual se debaten los discursos, las prácticas, las disciplinas o las violencias de un aparato estatal. No se trata ya tanto de ideologías y modos de sujeción al Estado-Nación, sino de cuerpos. En ellos, en esa población hecha carne, se inscriben nuevas líneas de fuerza que hacen de la salud, la higiene, la sexualidad, así como de los modos de relacionarse con otros cuerpos, un terreno de constante lucha, intervención y politización. También lo político, propone esta novela, radica en los modos en que al desestabilizar el lenguaje y, sobre todo, al poner al desnudo las formas en que se constituyen los discurso del poder político, se llama la atención acerca de las formas en que el biopoder ha implementado, con una violencia que ha sido también —aunque no sólo— discursiva, un amplio aparato de control, disciplinamiento y corrección de los cuerpos.

Habría, creo, que repensar esa opinión general de que la literatura cubana de finales del XX, respondiendo a una despolitización general de la población, se despolitiza. Se haría necesario para ello una primera y con frecuencia obviada distinción entre la política y lo político, y luego, una reflexión más diferenciada sobre los modos en que la sociedad cubana va pasando de una discusión apasionada sobre la política nacional —su iniquidad, su incapacidad gestora, sus contradicciones— a finales de la década del ochenta, a una reflexión más amplia sobre lo político a partir de los noventa. Los cuerpos extra/ordinarios que vemos aparecer en estos años mapean un campo atravesado por categorías políticas de clase, sexo, raza o religión y van delineando un amplio horizonte de indagación ética y estética acerca de lo viviente y de las formas de otorgarles valores, agencias y sentidos. Ese nuevo interés por lo político incluye, entre otras cosas, una atención al vasto aparato del biopoder desplegado en los primeros cuarenta años de la Revolución y a la correspondiente

⁶ Para Luis Manuel García la saturación política es característica de la realidad cubana de esta época y ha provocado “una despolitización de la narrativa”. García (1996) propone, sin embargo, que dicha saturación lleva a la literatura no a una especie de vacuidad, sino a territorios menos atados a lo cotidiano y por ello más profundos.

⁷ Para la diferenciación entre la política y lo político, me baso en las propuestas de Chantal Mouffe, quien, siguiendo las propuestas de Canetti, sugiere distinguir entre “[...] ‘lo político’, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como la diversidad de las relaciones sociales, y ‘la política’, que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por ‘lo político’” (Mouffe, 1999: 14).

conformación de un modelo del hombre revolucionario, un paradigma de lo humano que merecería ser apoyado, fomentado, conservado y “futurizado”, en contraposición con ciertas formas de vida, que al ser convertidas en enemigo (político), debían ser abandonadas e incluso corregidas y erradicadas.

Cuerpos (bio)políticos del Hombre Nuevo

La potencia y el empoderamiento de los nuevos cuerpos extra/ordinarios sólo puede apreciarse a través del trasfondo sobre el que ellos se recortan y cobran fuerza: el proyecto biopolítico del Hombre Nuevo. Dicho proyecto, como se sabe, fue esencial para impulsar la construcción de un nuevo modelo de sociedad. Así lo estipulaba Che Guevara, uno de sus más fervientes artífices, en 1965: “Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo” (Guevara, 1979: 7). El Hombre Nuevo sería el producto del socialismo y a la vez el constructor del comunismo. El nuevo ser social, despegado del estímulo material, habría superado finalmente el productivismo material del capitalismo, para convertirse en pura conciencia social; sería “el mejor, el más cabal, el más completo de los seres humanos” (Guevara, 1979: 51).

La utopía comunista del gran hombre no sería, sin embargo, un sueño hecho realidad naturalmente, sino que implicaría la puesta en función de un enrevesado aparato, que incluía, dentro de la amplia red de formación y adoctrinamiento ideológico, una bien estructurada madeja de instituciones educativas, de control sanitario, de disciplinamiento sexual, de instrucción alimenticia y corporal, de adiestramiento militar, etc. Pedro P. Porbén agrega a este cúmulo de instancias e instituciones biopolíticas una “pedagogía afectiva” constituida a partir de un vasto conjunto de imágenes deseantes, que terminarían por generar un “deseo de desear” la Revolución, un “deseo de desear” al Hombre Nuevo (2014). La profecía guevariana —“Ya vendrán los revolucionarios que entonan el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo” (Guevara, 1979: 14)— de un afinado concierto revolucionario sólo podía realizarse a través de la acción de un aparato de control y sujeción de los cuerpos, de sus modos de reproducir(se) y socializar, de sus modos de politizarse. Esa compleja maquinaria de administración de todo aquello que ocurría —o podría ocurrir— entre los cuerpos produciría una suerte de ajenidad corporal, en la que el cuerpo propio es diseñado y controlado por una especie de Naturaleza-Estado. Un “conjunto armónico de canales, escalones, represas, aparatos bien aceitados” serían los encargados de llevar adelante una “selección natural de los destinados a caminar en la vanguardia” (Guevara, 1979: 82). En juego estaban, por supuesto, ciertas nociones de lo natural y de la naturaleza humana de fondo claramente evolucionista, en las que de forma espontánea tenía lugar una escisión entre formas de vida adelantadas que serían valoradas como dignas de ser cuidadas, y otras, relegadas, desechos sociales, residuos heredados del capitalismo. No es

casual que a aquellos que no estaban de acuerdo con el sistema y que encarnaban los rasgos del hombre burgués, se les denominara “gusanos”, haciendo apelación a formas “inferiores de vida” que por su mismo atraso no merecían ser fomentadas.

Iván de la Nuez, uno de los críticos culturales que ha estudiado con precisión las transformaciones de la política cubana a finales del siglo XX, llamaba la atención sobre la simultaneidad de investigaciones genéticas —sobre todo en las razas bovinas— y el proyecto del Hombre Nuevo:

No es por gusto que se experimente allí, desde muy temprano, con la genética y con el Hombre Nuevo. Eso sí, sin mezclar jamás ambos conceptos. Los vacunos y los humanos serán de nuevo tipo, pero los primeros se deberán al laboratorio de la genética, los segundos al de la cultura. Fidel Castro y Voisin, su genetista particular, crearán nuevas especies de vacunos —F1, F2, F3, así se llamaron—, en la misma medida en que Fidel Castro y Che Guevara crearán una nueva especie de ser humano: el Hombre Nuevo. (De la Nuez, 2006: 21)

De la generación nacida con la Revolución, a la que pertenece Ena Lucía Portela, De la Nuez comenta:

Provenientes del *boom* demográfico de los años sesenta, que duplicó la población cubana hasta conseguir que esta generación constituya hoy la mayoría viva de esta generación, constituya hoy la mayoría viva de ese emplazamiento llamado Cuba, somos una extraña mezcla del ideal ilustrado —desde Marx hasta el Hombre Nuevo de Che Guevara— y del ideal romántico —desde Frankenstein y José Martí hasta la clonación y la manipulación genética de nuestros días [...] finalmente quedamos inscritos en una tradición de seres contruidos, capaces de incorporar en nuestra información genética el Calibán de Shakespeare, el Frankenstein de Mary Shelley, el Hombre Nuevo del Che, el buen salvaje de Rousseau, o el superhombre de Nietzsche, posterior a la muerte de Dios que toda Revolución, en principio, representa. (De la Nuez, 2006: 55)

Desde esta perspectiva, las nuevas generaciones son los hijos de una gran maquinaria antropogénica, hermanos de una dilatada genealogía de monstruos. La nueva estirpe es el resultado no ya de un mestizaje de razas y culturas foráneas transculturadas en la isla, sino de razas y culturas *monstruosas*, igualmente foráneas —valdría agregar— y transculturadas durante los últimos decenios en el bastión socialista caribeño.⁸

⁸ Quizá habría que diferenciar aquí entre dos grupos de monstruos políticos: aquellos que fueron pensados como ideal humano y aquellos que en su nacimiento fungían como desvío de esos designios eugenésicos. Así el buen salvaje de Rousseau —pero también de Montaigne, mucho más importante para el Caribe— o el superhombre de Nietzsche corresponden a proyectos utópicos que dan cuerpo a ciertos anhelos, mientras que Frankenstein y Calibán, en tanto figuras de la excepción e indisciplina, encarnan ansiedades y temores. Evidentemente, tanto a la noción rousseauiana de un hombre

El Hombre Nuevo —o el deseo de éste— puso en movimiento todo un gran aparato biopolítico del que derivará, como falta, la “excepcional criatura dúplex” en torno a la cual se arma el relato de *La sombra del caminante*. Gabriela/Lorenzo aparece rodeado de una multitud de “ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, ejemplos concluidos y concluyentes de ese indescriptible arquetipo que se denomina Hombre Nuevo” (Portela, 2001: 11), pero es, en realidad, la contracara monstruosa de dicho proyecto.

La contracara monstruosa del Hombre Nuevo

Entre ellos, proyectos de ciudadanos prósperos, felices y muy patrióticos, futuros *hombres nuevos* por ahora igualíticos a sus congéneres de todas las épocas, se encuentra Lorenzo Lafita. Y, en su mismo espacio, también se encuentra Gabriela Mayo. No se trata de dos personas distintas, ni de una sola con doble personalidad, ni de la metamorfosis de Orlando, ni del misterio de una Trinidad donde el Padre y el Hijo se hubieran confabulado para expulsar a patadas al Espíritu Santo, ni de ninguna otra cosa que hayas visto antes. Sólo están ahí, ambos. A veces se manifiesta Lorenzo y a veces Gabriela, nunca los dos a un tiempo y ninguno sabe de la existencia del otro. Por uno de esos caprichos de la vida que nadie consigue explicarse, la distinción no procede. Y no procederá, como verás, a todo lo largo del relato. Así que no te rompas la cabeza con las estalactitas y las estalagmitas de esta *excepcional criatura dúplex*, nuestro héroe, quien ahora en este preciso momento, acaricia ensimismado las aristas de una caja de madera con llave. (Portela, 2001: 13-14; cursivas mías)

Ya desde ésta, la primera alusión al ser bifronte que protagoniza la historia, queda claro que es frente al trasfondo del Hombre Nuevo que se recortan los contornos del monstruo Gabriela/Lorenzo. Un monstruo cuya anomalía describirá el narrador, primero por negación —no es una recreación de la conocida figura de Virginia Woolf, no es una nueva versión de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, tampoco remite a la santísima trinidad de las Sagradas Escrituras— hasta llegar a recusar cualquier “otra cosa que hayas visto antes”. La monstruosidad de esta figura radica entonces en su rechazo a lo presupuesto, en la imposibilidad de clasificación que hace evidente y en la resistencia a la categorización que encarna. Gabriela Mayo/Lorenzo Lafita,

inmaculado cuya bondad sería anterior a la civilización, como a la propuesta nietzschiana de un ser incrédulo frente a todo poder supraterráneo y capaz de superarse a sí mismo y las situaciones adversas que podría enfrentar, corresponden —como en toda noción de un “debe ser”— a ciertas formas de exclusión, ciertos *otros desviados*. Por el contrario, Frankenstein y Calibán son ellos mismos desvíos, monstruos cuyos cuerpos y comportamientos se eximen de las prescripciones de lo normal. De esa monstruosidad deriva su poder amenazador, que para el caso de Calibán —sobre todo en la obra homónima de Roberto Fernández Retamar— ha sido identificado como rebeldía, como elemento disruptivo de un sistema.

con esos dos nombres y, sobre todo, con esos dos apellidos que remiten a una genealogía dispar, no se deja subsumir en ninguna categoría, ni siquiera a través de la comparación. Lo extra/ordinario correspondiente a la idea de lo nunca visto y de lo inclasificable viene a ser reforzado por la única cadena de significantes que, en boca del narrador, podría explicar la naturaleza del personaje protagonista: a saber, una “excepcional criatura dúplex”.

Primero que todo, el vocablo *criatura* pone en juego la duplicidad del verbo latín *creare* (crear y criar), del que se deriva *criatura*, entrelazando así biología y pedagogía, (re)producción y educación, leyes naturales y leyes sociales. Recuértese que en el Medioevo el término *criatura* había sido usado también para referirse a seres monstruosos y figuras de lo extra/ordinario, dando lugar a partir del siglo XV a un gran número de bestiarios y tratados teratológicos. Por otra parte, en la especificación de “excepcional” se vuelve a apelar a esa idea de suspensión de la ley natural pero también de la ley jurídica, que puede verse en otras figuras monstruosas contemporáneas. Monstruo, entonces, siguiendo la propuesta de Foucault en sus conferencias sobre arqueologías de la anomalía, en tanto figura que combina lo imposible y lo prohibido, punto de derrumbe de la ley y al mismo tiempo excepción que sólo se encuentra en casos extremos, “fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro” (Foucault, 2001: 57). La última caracterización de la figura —“dúplex”—, en su combinación con el adjetivo antepuesto al sustantivo —“excepcional”—, cobra un significado particular: supone una instancia desde la cual, a través de la alternancia Gabriela-Lorenzo, se refiere y a la vez rebate toda una tradición de lo bipolar y de sus correspondientes simetrías y organizaciones. Duplicidad del personaje entonces no como estado “normal”, anterior a una resolución final, no como estado previo a una alianza a consumarse en aras del equilibrio de un sistema, sino como figura de inestabilidad e irresolución.

La monstruosidad que el narrador anuncia muy al principio del relato, antes incluso de que se desarrolle el primer crimen —ese que desencadenará la huida y de ahí toda la diégesis— se despliega a través de los diez capítulos que conforman la novela. En términos generales, la naturaleza teratológica del personaje central responde a tres aspectos principales: primero, relativo a un cuerpo doble e imposible (correspondiente a una violación de un orden natural); segundo, relativo a un cuerpo delincuente (correspondiente a transgresiones jurídicas); y, tercero, correspondiente a sus desvíos sexuales (correspondiente a violaciones del orden genérico-sexuales).⁹ Dicha figura señala e impugna así tres instancias de poder: el poder biológico-médico sobre el que se

⁹ Valga llamar aquí la atención sobre el hecho de que estas tres formas de la anomalía coinciden con una noción plural de lo monstruoso que, según Foucault, regirá a partir de finales del XVIII y principios del XIX. Se unen en esta tríada el monstruo propiamente dicho (en tanto cuerpo imposible y extremadamente raro), el incorregible (en tanto figura de la infracción jurídica) y el masturbador (en tanto desviado sexual) (Foucault, 2001).

sustentan la caracterización y división de las especies —y en particular los límites de la morfología humana—, el poder didáctico y disciplinario que controla la conducta de los hombres, y el poder biológico-sexual que gestiona el contacto entre cuerpos, distinguiendo modos de deseo aceptables y/o aberrantes.

La infracción del orden natural aparece condensada en la inestabilidad y en la duplicidad morfológica de la figura, en esa indistinguibilidad del apelativo “nuestro héroe”, con que el narrador se refiere al personaje. Personaje doble, entonces, cuyos elementos por separado son normales y cuya anomalía visible consiste precisamente en los modos de convivencia o comunidad de esas dos “normalidades” en un mismo e idéntico cuerpo.

La infracción del pacto social, por su parte, aparece desde el primer momento del relato, cuyo incidente inicial —el asesinato doble en el campo de tiro— supone un deslinde de uno de los aspectos básicos de todo contrato social: aquel que prohíbe matar por cuenta propia y exige delegar en el Estado el poder sobre la vida y la muerte. Justo antes de que “nuestro héroe” arremeta a balazos contra los instructores de tiro, el narrador da rienda suelta a una de sus tiradas sarcásticas contra los pactos sociales: “Muy lindo eso de respetar el contrato social, eso de comportarse como si uno fuera una persona pacífica y decente. Muy lindo, cómo no. Precioso” (Portela, 2001: 16). Ése será el marco dentro del que Gabriela/Lorenzo transgredirá la ley jurídica y se convertirá en delincuente.¹⁰ Delincuente entonces por ese estar más allá y en contra de los códigos de comportamiento y sociabilidad propuestos por el Estado, pero delincuente también —en un sentido más amplio, el que le otorgaba Michel de Certeau¹¹— por su inestabilidad, por su compulsión al movimiento, por la traslación continua y la repetida transgresión de fronteras. También aquí se crea una clara contraposición entre la/el protagonista y sus congéneres, que el texto describe como apáticos, sedentarios y sumidos en la inercia. El relato parece proponer que allí donde la sociedad se inmoviliza e inmoviliza a sus habitantes en un espacio sin salidas, el personaje Gabriela/Lorenzo se desplaza, vagabundea, crea líneas de fuga.

¹⁰ En este sentido me parece poco pertinente afirmar —como lo hacen Araújo (2006) y Fowler (1999)— que la marginalidad de Gabriela/Lorenzo no está relacionada con la delincuencia, en términos jurídicos.

¹¹ De Certeau proponía entender la delincuencia como movimiento y en tanto tal todo relato como delincuencia: “Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el Estado, el relato es delincuente. La delincuencia social consistiría en tomar el relato al pie de la letra, en hacerlo el principio de la existencia física allí donde una sociedad ya no ofrece más salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos, allí donde ya no hay más alternativa que el orden disciplinario y la desviación ilegal, es decir una u otra forma de prisión o de vagabundeo en el exterior” (Certeau, 1996: 142).

Caminar y caminar hacia ninguna parte. // Ahora, bajo los rayos cada vez más horizontales y oro viejo de la casi noche habanera, no hay ruta prefijada. No hay camino incorporado a los pies, aprendido por ellos en carne y sangre hasta hacerlos independientes de la cabeza [...] Ya no hay rutina ni tampoco una voluntad de trayecto, un orden, un plan, una forma de razonar pasos. La nueva vida de nuestro héroe consiste en ir dando tumbos. Escapar sin saber muy bien adónde, perseguir sin saber muy bien qué. (181)

Por último, las infracciones del orden sexual son varias. En primer lugar, la duplicidad mujer/hombre de “nuestro héroe” crea una suerte de postidentidad, un desorden de género del que se derivará un desorden sexual. Los contactos amorosos de Gabriela/Lorenzo con el personaje Hojo Pinta derivan en dos tipos de sexualidad paralelos: heterosexual entre Gabriela y el joven crítico, homosexual entre éste y Lorenzo.

Como muestran los estudios críticos de Nara Araújo (2006), la diversidad sexual y genérica es una de las constantes de la narrativa de Portela, y lo es particularmente en *La sombra del caminante*. Aquí el final apoteósico de una experiencia sexual sin frenos une a la heterosexual Gabriela con Aimée, negra, prostituta y drogadicta, “la más generosa de las mujeres, la más radiante” (237), y a ésta con Lorenzo, el misógino homosexual. Araújo sostiene —y en esto es apoyada por la gran mayoría de los trabajos hermenéuticos sobre la obra de Portela— que tanto en esta novela como en *El pájaro: pincel y tinta china* y en *Cien botellas en una pared* la sexualidad aparece siempre de la mano de la violencia, denotando un vínculo entre sexualidad y hegemonía, y convirtiendo el acto sexual —las sexualidades plurales— en un modo de agenciamiento contra un poder que los constriñe. Valga aclarar que la negativa a un orden sexual como estrategia de resistencia al aparato biopolítico general es una de las constantes en la narrativa de los noventa, que, con sus excesos eróticos, se separa de una literatura anterior, románticamente pudorosa.¹² Podemos agregar que de este modo se esboza una subjetividad sexual múltiple e inestable que al estar más allá del modelo normativamente heterosexual del Hombre Nuevo, y de sus rasgos homófobos,¹³ lo impugna y lo subvierte.

¹² Quizá los ejemplos más conocidos de este eufórico despertar sexual de la narrativa cubana sean *La nada cotidiana* (1995), de Zoe Valdés, y la *Trilogía sucia de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez. En *La sombra...* encontraremos una narrativización diferente sobre sujetos y subjetividades eróticas. No sólo por el verdadero desorden de sexualidades, distante del imaginario heterosexual del que se alimentan las obras de Valdés y Gutiérrez, sino también por la mezcla de pornografía y lirismo que, sobre todo en las últimas páginas de *La sombra...*, en la narración el acto carnal. También autores como Reinaldo Arenas, Carlos Victoria o Severo Sarduy habían puesto en escena lo sexual como centro estructurados de sus relatos. En ellos ese cuerpo sexuado apela a una reivindicación del cuerpo homosexual, rechazado precisamente por esa retórica del Hombre Nuevo, que se convierte en dispositivo de disciplinamiento y que sólo encuentra su lugar en el espacio del exilio.

¹³ Para un estudio detallado sobre el tema, véase *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana* (2006), de Abel Sierra Madero.

Cuerpos del fracaso

Como se sabe, la monstruosidad pone en solfa las bases sobre las que se erige un sistema. En el caso del monstruo Gabriela/Lorenzo, ese monstruo encarna el fracaso de tres de las grandes líneas directivas que debían derivar en el nacimiento del Hombre Nuevo: la educación, la corrección del cuerpo y la preparación político-militar.

La educación, base del proyecto de formación del Hombre Nuevo¹⁴ —y base, recuérdese, de todo proceso modernizador— y aparato de control y disciplinamiento preferido por unos y otros, es uno de los pilares más atacados en el texto. La crueldad y el sinsentido que parecen serle connaturales constituyen sus rasgos más cuestionados. En la escuela primaria, los niños fuera de la norma son sometidos por sus congéneres a constantes insultos y agravios. Una violencia que se extiende a todos los niveles de educación: escuelas secundarias, institutos preuniversitarios y escuelas superiores. No se trata, por tanto, de la consabida crueldad infantil, sino de la puesta en práctica de un sistema que se dice inclusivo, pero que funciona, en el fondo, a través del rechazo de lo otro. Y he aquí que *La sombra...* apunta a esa otra cara, velada, disimulada, de una maquinaria política socialista en la que, pese al emblema de la igualdad —o quizá precisamente en función de éste— el ser diferente es sancionado ferozmente por “las cruzadas de los iguales” (Portela, 2001: 193).

Siguiendo una mezcla de comicidad y dramatismo —“el cetro partido de la tragedia con el gorro de cascabeles de la comedia”— la novela va deteniéndose en cada uno de los emblemas del proyecto educativo revolucionario, pero el ataque más feroz va dirigido a la universidad, representada como el lugar en el que se reúnen “sucesivas hordas de torpes, verracos, ineptos embriones de matemáticos, físicos, biólogos, *proyectos de ciudadanos prósperos felices y muy patrióticos, futuros hombres nuevos* y por el momento etéreos fastidiosos irresponsables jovencitos sin problemas en la vida” (19; cursivas mías). Lo que he marcado en cursivas, una acumulación de vocablos, referidos todos a proyectos utópicos fracasados, tiene un matiz irónico, que deviene mordaz por la frecuencia con que toda la frase reaparece en diferentes puntos del relato. Resuenan aquí las conocidas palabras del Che, referentes a la juventud como materia primera de ese cuerpo futuro, de ese Gólem

¹⁴ Al decir del Che Guevara, “En nuestro caso, la educación directa adquiere una importancia mucho mayor. La explicación es convincente porque es verdadera; no precisa de subterfugios. Se ejerce a través del aparato educativo del Estado en función de la cultura general, técnica e ideológica, por medio de organismos tales como el Ministerio de Educación y el aparato de divulgación del partido. La educación prende en las masas y la nueva actitud preconizada tiende a convertirse en hábito; la masa la va haciendo suya y presiona a quienes no se han educado todavía. Esta es la forma indirecta de educar a las masas, tan poderosa como aquella otra” (Guevara, 1979: 22).

perfecto: la juventud es “la arcilla maleable con que se puede construir el hombre nuevo, sin ninguna de las taras anteriores” (Guevara, 1979: 19).

Otra de las líneas directivas del plan revolucionario, que la novela pone en solfa, es la administración de la salud. Como se sabe, el sistema de salud pública, gratuito y por tanto asequible para todos, ha sido —junto con la educación— uno de los renglones que el discurso oficial ha enarbolado —y aún enarbola— como parte de los grandes logros de la Revolución. En *La sombra...*, sin embargo, el servicio de salud es representado como aparato disciplinario destinado a corregir el cuerpo y devolverlo corregido a la sociedad. En esta lógica está, por ejemplo, la corrección ortopédica y ortodóntica a la que es sometida Gabriela: “aparatos y más aparatos para enderezar lo que la madre naturaleza [...] tendía a retorcer” (36). Algo alegórico hay en estos aparatos de corrección; en ellos se cifra una amplia maquinaria política de transformación de lo desviado, que se extendía desde las tristemente conocidas UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) hasta las sesiones de autocrítica en el seno del Partido.

Por último, la novela cuestiona la viabilidad y eficacia de la amplia formación político-militar, concentrada en el programa extensivo de preparación militar. El relato mismo toma como punto de partida el empeño estatal en hacer de cada ciudadano un preciso francotirador, y dicha máxima será el detonador —en el sentido literal del término— de toda la historia y constituirá el emblema que justifica narrativamente la primera peripecia. De este modo se alude a un proyecto masivo que empezaba en las casillas dispersas por toda la ciudad, en las que la juventud, por un precio irrisorio, aprendía a disparar con balas de salva. Un proyecto que pasa por la “preparación militar”, asignatura obligatoria en todas las formaciones hasta el nivel superior, y termina en los campos de tiro, donde regularmente el ciudadano-soldado pone a prueba —ahora sí, con balas mortales— sus aptitudes de defensor del cuerpo social revolucionario.

¿Accidente? Pues sí. En el campo mugriento no se razona en términos de “asesinato” y mucho menos de “masacre”. Aquí, el tiroteo es un deporte. En virtud de alguna fórmula civil, de pacto racional entre seres racionales, no se concibe a un estudiante universitario, a un *proyecto de ciudadano próspero, feliz y muy patriótico, a un futuro hombre nuevo*, capaz de transformarse de repente en un loco arrebatado. (15; cursivas mías)

Otra vez la referencia al proyecto fracasado del Hombre Nuevo que ha resultado en un ser desviado en todo sentido. Otra vez este vínculo, en el que se basa toda la novela, entre un proyecto de ingeniería social y la génesis de un monstruo.

Asimismo, el relato utiliza el cuerpo extra/ordinario como llamada de atención a una parte de la maquinaria biopolítica, que se presenta a sí misma en guerra constante y que está dirigida a la formación de un

ciudadano capaz de defender ese Estado belicoso. La narración hace visible así el artefacto inmunológico¹⁴ que pretende conservar un cuerpo sano embistiendo y destruyendo todo aquello que ponga en peligro su frágil equilibrio. Allí donde la retórica organicista articula el cuerpo social de la Revolución como una morfología amenazada que reclama terapias —belicistas— de exención y de protección, y termina por levantar un Estado —un estado— inmunitario y no comunitario, la novela de Portela aboga por el contagio y por nuevas formas de lo común. No sólo el cuerpo “común” de Gabriela/Lorenzo constituye una propuesta de comunidad, también las relaciones con los personajes Hojo Pinta y Aimé resignifican las clasificaciones de lo ordinario/ordenado y lo extraordinario, y reordenan las relaciones entre cuerpos.

Cuerpos postsocialistas

En un detallado estudio de novelas cubanas producidas en la década de los noventa, Sonia Behar certifica la caída del ideal del Hombre Nuevo e indaga sobre aquellas figuras que habrían venido a suplantarlos. El corpus que analiza reúne obras de autores que residen dentro y fuera de Cuba, y que nacieron con la Revolución. Su propuesta va dirigida a dos tipos de figuras de la crisis: el nihilista, propuesto por Nietzsche, y el héroe absurdo, propuesto por Camus. Behar termina matizando la pertinencia de estos modelos para explicar los rasgos de ese nuevo hombre, ser postcrisis y ser postsocialista, afirmando:

Si se concluyese que el ideal del Hombre Nuevo desaparece para sólo dejar en su lugar la nada, se estaría cometiendo el error de obviar otros derroteros igualmente plausibles. El Hombre Nuevo ha sido remplazado por un nuevo hombre que es una y varias variantes del héroe absurdo de Camus, uno que busca, sí, pero no mirando al pasado, sino al presente. Ya no se trata simplemente del estoico héroe revolucionario, ni del marginado héroe existencialista, ni del último hombre, ni del superhombre. Lo que ha quedado en lugar del Hombre Nuevo es un héroe posrevolucionario que contiene todos estos matices. A fin de cuentas es que ha sabido reconocer el carácter absurdo de su tiempo y espacio, pero que de vez en cuando se atreve a alzar la mirada hacia el futuro aunque se tropiece con la desesperanza. (Behar, 2009: 149)

En términos generales, la afirmación de Behar cobraría otros matices si tenemos en cuenta esa generación hija directa de la Revolución, que dentro de la literatura se conoce como “los novísimos”. En ella el nuevo

¹⁴ Roberto Esposito hace de la formación de Estados inmunitarios uno de los rasgos de la contemporaneidad: “Toda sociedad ha manifestado una exigencia de autoprotección, toda colectividad ha puesto en marcha una pregunta radical sobre la conservación de la vida. Pero mi impresión es que sólo hoy, en el fin de la edad moderna, tal exigencia ha devenido la bisagra en torno a la cual se construye tanto la práctica efectiva como el imaginario de una entera civilización” (2009: 112).

hombre —desencantado, sombrío y opaco— convive con otro nuevo hombre —monstruoso, abyecto, depravado—. Ambos son el resultado de una maquinaria biopolítica que les dio nacimiento. *La sombra...* se concentra en ese hombre-falta, en ese monstruo de cuerpo extra/ordinario a través del cual se dejan ver otras formas de lo común, otras formas de comunidad. En tanto llamada de atención sobre los ordenamientos biopolíticos que asignan vidas, lugares y sentidos a los cuerpos, este cuerpo extra/ordinario se inserta en un panorama cultural más amplio, regido por disímiles modalizaciones de lo (bio)político. En juego están tanto la abarcadora ingeniería genético-social del proyecto revolucionario destinado a crear un Hombre Nuevo, como el ser monstruoso y desviado de ese modelo, al que dicha maquinaria ha dado nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Ileana (2013), "Ena Lucía Portela: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo", en *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura* 7.27. <<http://otrolunes.com/27/unos-escriben/ena-lucia-humor-y-subversion-de-la-sombra-del-hombre-nuevo/>> (16/07/2014).
- ARAUJO, Nara (1998-1999), "El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas", en *Temas*, n.º 16-17, pp. 212-217.
- ____ (2000), "The Sea, the Sea, Once and Again: lo Cubano and the Literature of the Novísimas", en Damian J. Fernández y Madeline Cámara Betancourt (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville, University Press of Florida, pp. 224-239.
- ____ (2001), "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela", en *Cuban Studies/Estudios cubanos*, n.º 32, pp. 55-73.
- ____ (2006), "Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela", en *Cuadernos de Literatura*, n.º 21, vol. 11, julio-diciembre, pp. 46-53.
- BEHAR, Sonia (2009), *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, vol. 24. Berna, Peter Lang.
- CAMACHO, Jorge (2006), "¿Quién le teme a Ena Lucía Portela?", 15 de mayo. <<http://habanaelegante.com/SpringSummer2006/Angel.html>> (19/07/2014).
- CAMEJO, Ariel (2010), "¿Cómo entrar a La Habana si no está ahí?", en *La Siempreviva*, n.º 8, pp. 52-63.
- CAMPUZANO, Luisa (2004), "Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy", en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana, Ediciones Unión, pp. 142-168. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/cub.2007.0000>>
- CERTEAU, Michel de. (1996), *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- DE LA NUEZ, Iván (2006), *Fantasía Roja: los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*. Barcelona, Debate.

- ESTÉVEZ, Abilio (1999), "Prólogo. Ena Lucía Portela: un 'frisson nouveau'", en Ena Lucía Portela, *Pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona, Casiopea, pp. 9-14. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5364>>
- FORNET, Jorge (2006), *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- FOUCAULT, Michel ([1999] 2001), "Clase del 22 de enero / 29 de enero de 1995", en *Los anormales*. Madrid, Akal, pp. 57-102.
- FOWLER, Víctor (1999), "Para días de menos entusiasmo", en *La Gaceta de Cuba*, n.º 6, pp. 34-38.
- GARCÍA, Luis Manuel (1996), "Crónica de la inocencia perdida (La cuentística cubana contemporánea)", en *Encuentro* n.º 1. <<http://www.cubaencuentro.com/luis-manuel-garcia/blogs/habaneceres/escrituras>> (15/07/2014).
- GUEVARA, Ernesto ([1965] 1979), *El socialismo y el hombre en Cuba*. México D.F., Siglo XXI.
- LÓPEZ, Iraida H. (2008), "That's My Theme: the Human Adventure. An Interview with Ena Lucía Portela", en Ruth Behar y Lucía M. Suárez (eds.), *The Portable Island: Cubans at Home in the World*. Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 85-91.
- ____ (2009), "Entrevista [con Ena Lucía Portela]", en *Hispanamérica* n.º 38, pp. 49-59.
- ____ (2010), "Prólogo. En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en una pared*", en Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*. Miami, Stockero, pp. vii-xxvi.
- MOULIN CIVIL, Françoise (2007), "La Havane brisée d'Ena Lucía Portela", en Teresa Orecchia Havas (ed.), *Les Villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations*. Berna, Peter Lang, pp. 187-197.
- MATEO PALMER, Margarita (2002), "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 31, pp. 51-64.
- MOUFFE, Chantal ([1993] 1999), *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós.
- PADURA FUENTES, Leonardo (1999), "Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío", en *La cultura y la revolución cubana: Conversaciones en La Habana*. San Juan, Plaza Mayor, pp. 321-331.
- PORBÉN, Pedro P. (2014), *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*. Madrid, Verbum.
- PORTELA, Ena Lucía (1999), *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana, Ediciones UNIÓN.
- ____ (1999a), *Una extraña entre las piedras*. La Habana, Letras Cubanas.
- ____ (2000), *El viejo, el asesino y yo*. La Habana, Letras Cubanas.
- ____ (2001), *La sombra del caminante*. La Habana, Ediciones UNIÓN.
- ____ (2002), *Cien botellas en una pared*. La Habana, Ediciones UNIÓN.
- ____ (2008), *Djuna y Daniel*. Madrid, Mondadori.

- REDONET, Salvador (1993), *Los últimos serán los primeros*. La Habana, Letras Cubanas.
- RUFINELLI, Jorge (2008), "Ena Lucía Portela", en *Nuevo Texto Crítico*, n.º 41-42, pp. 7-20. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/ntc.0.0007>>
- SIERRA MADERO, Abel (2006), *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana, Casa de las Américas.
- VALLE, Amir (2000), *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana, Extramuros.
- _____ (2003), "La narrativa cubana de los 90", en *Literaturas.com*, <<http://www.literaturas.com/IslasAmirvallecuba2003.htm>> (18/7/2014).
- WHITFIELD, Esther (2008), *Cuban Currency: the Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1017/S0022216X09990290>>